



La théologie pratique à la lumière de l'esthétique analytique

Marcel Viau

Volume 56, numéro 2, juin 2000

Esthétique et théologie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/401296ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/401296ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

ISSN

0023-9054 (imprimé)

1703-8804 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Viau, M. (2000). La théologie pratique à la lumière de l'esthétique analytique. *Laval théologique et philosophique*, 56(2), 219–241.
<https://doi.org/10.7202/401296ar>

LA THÉOLOGIE PRATIQUE À LA LUMIÈRE DE L'ESTHÉTIQUE ANALYTIQUE

Marcel Viau

Faculté de théologie et de sciences religieuses
Université Laval, Québec

RÉSUMÉ : *La question à la source de cet article est la suivante : est-il possible de créer des artefacts théologiques capables de produire un effet de nature esthétique sur un allocataire ? Pour effectuer cette réflexion, l'auteur prend comme modèle les fresques de Saint-Savin afin d'en faire ressortir certains éléments bizarres. À partir de cette découverte, il affirme l'impossibilité de comprendre la fascination esthétique de ces fresques sans une critique de la théorie spéculative de l'art. Ensuite, il puise dans l'esthétique analytique, qui lui sert dès lors de cadre théorique, pour examiner le mécanisme de la production de l'œuvre d'art. En bref, il nous faut considérer l'œuvre d'art comme un objet esthétique avant de le situer dans un champ phénoménal précis. Par la suite seulement, nous sommes en mesure de produire un objet qui « fonctionne » esthétiquement. Ce fonctionnement est de même nature que celui du langage en général, à la condition de comprendre le langage non pas comme un système de représentation, mais comme un système de fabrication du monde.*

ABSTRACT : *Is it possible to create theological artefacts that are capable of producing an aesthetic effect on a listener ? The article that follows turns on this question. The author reflects on these issues using Saint-Savin's frescoes as a model of how one might emphasise a number of bizarre elements. On the basis of this discovery, he maintains that it is impossible to understand the aesthetic fascination that these frescoes occasion without some familiarity with the speculative theory of art criticism. He moves on to analytic aesthetics, which he then uses as a theoretical framework for the examination of the mechanism of the production works of art. In short, the work of art must be perceived as an aesthetic object before it is situated in a precise phenomenal field. Only afterwards, are we in a position to produce an object that works aesthetically. The processes involved are the same as those operatives in language in general, if language is understood not as a representational system but rather as a way of worldmaking.*

Les questions scientifiques peuvent m'intéresser, elles ne peuvent jamais me captiver réellement. Seules le peuvent les questions *conceptuelles* et *esthétiques*. La solution des problèmes scientifiques m'est au fond indifférente ; mais il n'en va pas de même pour les deux autres sortes de questions.

Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, p. 99.

LES FRESQUES DE SAINT-SAVIN

L'abbatiale de Saint-Savin

L'abbaye de Saint-Savin est située en France, dans le département de la Vienne, non loin de Poitiers. On retrouve dans l'abbatiale l'ensemble de fresques de la fin du XI^e siècle le mieux conservé de France et peut-être même d'Europe¹. Grâce en particulier aux efforts de Prosper Mérimée², les peintures ont pu être sauvées in extremis du désastre au milieu du XIX^e siècle. Des fresques romanes qui couvrent de larges surfaces des parois et des voûtes, celles du berceau de la nef sont les plus imposantes. Il s'agit d'une cinquantaine d'épisodes de l'Ancien Testament disposés sur quatre registres. Comme la voûte est longue de 42 m et la demi-circonférence est large de 11 m, nous sommes devant une surface peinte de plus de 460 m².

Avouons qu'en soi cette masse énorme a de quoi impressionner. C'est toutefois l'aspect singulier de la disposition des différentes images qui m'a surtout frappé. Comme je le disais, la narration de l'histoire biblique est disposée sur quatre registres : deux au nord et deux au sud. Les histoires de la Création et de la Chute se trouvent dans le registre supérieur et inférieur nord des trois premières travées. Les histoires d'Abel et de Caïn, d'Hénok, de Noé et de la Tour de Babel suivent dans la partie supérieure nord et sud des six dernières travées. Puis, dans les registres supérieur et inférieur sud des trois premières travées, on retrouve les histoires d'Abraham et de Jacob. Enfin, le cycle se termine dans la partie inférieure sud et nord des six dernières travées par les cycles de Joseph et de Moïse.

Ceux qui sont familiers avec l'art pictural de cette époque reconnaîtront des analogies avec d'autres églises européennes. Les épisodes tirés de l'Ancien Testament ne sont pas étrangers aux fidèles médiévaux : tous savaient à quoi ils faisaient référence. Le choix des histoires et des personnages n'est pas arbitraire, ni particulier aux églises de la région. Ils appartiennent à une option liturgique qui relevait de l'enseignement de l'époque et qui était supposée connue par la majorité des personnes qui franchissaient le portail. Toutefois, les églises dites siculo-normandes comme celle de Saint-Savin, contrairement à la tradition d'autres régions européennes, avaient une façon bien à elles d'organiser la trame du récit. Par exemple, les spécialistes ont perçu de grandes affinités avec la broderie de Bayeux qui rapportent le récit de la conquête de l'Angleterre par les Normands. Mais cela n'explique en rien certaines anomalies déconcertantes.

Ce qui est troublant (du moins ce qui m'a troublé) dans le programme narratif, ce sont les irrégularités que l'on constate dans la linéarité du récit. En effet, on se serait attendu à ce que l'histoire commence à l'est, côté sud, puis aille de gauche à droite

1. Tous les spécialistes s'entendent pour dire qu'en 1100, le décor peint de l'abbatiale avait déjà été complètement réalisé.

2. Prosper MÉRIMÉE, *Études sur les Arts au Moyen Âge*, Paris, Michel Lévy Frères, 1875 : le chapitre intitulé « L'Église de Saint-Savin et ses peintures murales » aux pages 55 à 218. Voir également Yvonne LABANDE-MAILFERT, « Le cycle de l'Ancien Testament à Saint-Savin », *Revue d'histoire de la spiritualité*, 50 (1974), p. 369-396.

sur le registre supérieur, se poursuive sur le registre inférieur du même côté et finalement se termine côté nord, mais de l'ouest à l'est. C'était semble-t-il la façon traditionnelle de peindre ce récit que l'on rencontre ailleurs, particulièrement en Italie. Or le récit ne suit pas ce schéma linéaire.

Pourquoi le concepteur a-t-il procédé de si étrange façon ? Il nous faut éliminer des réponses par trop triviales, bien que plausibles, comme la difficulté que cela représentait de déplacer un imposant échafaudage monté pour une nef aussi élevée, ou encore la nécessité de ne pas laisser le temps à l'enduit frais de sécher et de durcir. Écartons également toute explication laissant entendre que le découpage des registres n'avait pas été prévu et que le peintre a dû composer avec les contraintes matérielles de l'église, ici les doubleaux qui traversent de part en part la voûte en formant des travées et donc un espace confiné. Une telle hypothèse me semble même dégradante pour ces merveilleux artistes et intellectuels qu'étaient les moines du Moyen Âge.

On pourrait plus vraisemblablement expliquer ces disparités par des raisons relatives au symbolisme de l'époque : les cycles de Joseph et d'Abraham ne devaient-ils pas toujours faire face à celui de Moïse ? Les images plus près de l'autel ne devaient-elles pas rappeler l'eucharistie par leur allusion au pain et au vin ? Ne faut-il pas étudier ce récit en relation avec l'Épître aux Hébreux (11,1-29) ? Comme je ne suis pas un spécialiste de la liturgie, je laisse à d'autres le soin d'examiner soigneusement cette hypothèse.

Ce qui m'intéresse ici est plutôt de l'ordre de l'effet que ces fresques ont produit sur moi et, j'imagine, sur ceux qui les ont contemplées au Moyen Âge³. J'aime penser que saint Bernard de Tiron, prieur de l'abbaye et sans doute concepteur des fresques, possédait une culture générale très étendue. Il avait été formé certes aux subtilités des Écritures, mais il avait également acquis une solide compétence en rhétorique. Dès lors, il savait comment créer une œuvre capable d'atteindre le public auquel elle était destinée. Une abbatale romane n'est pas exclusivement réservée aux moines en prière, elle délimite un espace où les fidèles seront mis dans un état de contemplation. Depuis Grégoire le Grand, et malgré l'épisode iconoclaste, les images ont eu une triple fonction dans l'Église : instruire « les gens simples, car ceux-ci sont enseignés par elles comme par des livres », faire en sorte que « le mystère de l'Incarnation et l'exemple des saints puissent mieux agir dans notre mémoire en étant exposés quotidiennement à notre regard » et finalement éveiller « un sentiment de dévotion, qui est plus efficacement suscité au moyen des choses vues que de choses entendues »⁴. Bernard de Tiron n'était évidemment pas sans en être conscient.

Je penche pour l'hypothèse qu'en concevant les fresques de Saint-Savin, Bernard pensa en tout premier lieu aux spectateurs. Il était bien sûr soumis aux règles strictes de la tradition, mais cela ne l'a pas empêché d'imaginer une organisation particulière

3. L'esthétique n'est-elle pas précisément une « science de la connaissance du sensible » comme BAUMGARTEN l'avait définie le premier dans son *Esthétique*, Paris, L'Herne, 1988 (1750), p. 121.

4. Ces lignes sont tirées d'un texte de Jean de Gênes (Giovanni di Genova) écrit au XIII^e siècle dans un *Catholicon*. Citées par Michael BAXANDALL, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985 (1972), p. 66.

qui allait « éveiller le sentiment de dévotion » de l'assistance. L'entreprise n'est pas allée sans essais et erreurs. Ainsi, dans la scène de l'offrande d'Abel et de Caïn, on avait originellement représenté Dieu par une main, suivant en cela une tradition byzantine couramment admise à cette époque. Le concepteur a changé d'idée en cours de travaux. Il préféra représenter Dieu à l'aide d'un personnage qu'il jugeait sans doute plus visible ou plus frappant d'en bas, et donc plus compréhensible pour le peuple.

Les bizarreries du récit peuvent s'expliquer de la même manière. Peut-être Bernard a-t-il jugé bon de condenser les récits de la Création et d'Adam à l'entrée au nord sachant bien que le premier geste posé par un spectateur qui entre dans un si vaste bâtiment, c'est de lever la tête et de regarder à gauche ? Peut-être a-t-il conçu le Seigneur avec des cheveux verts parce qu'il voulait enlever chez l'observateur toute idée de lieu commun à son égard ? Peut-être a-t-il voulu habiller les personnages de la Tour de Babel comme des ouvriers afin que les fidèles puissent mieux s'y reconnaître ?

Évidemment, tout cela est pure hypothèse puisqu'il ne reste pratiquement aucun document de l'époque qui pourrait le confirmer. Mon but est plutôt de souligner par cet exemple que toute œuvre d'art, de tout temps, a été conçue en fonction d'un public, qu'elle n'est pas une représentation destinée à copier la nature ou qu'elle ne cherche pas à traduire par la couleur et la forme la Beauté vue comme une entité en soi. Cette idée particulière de la fonction de l'art, somme toute récente dans l'histoire occidentale, ne nous permettra jamais de comprendre pleinement les fresques de Saint-Savin.

Mais surtout, et c'est là l'important pour moi, cette conception moderne de l'art nous coupe radicalement l'accès à un instrument qui fut et est encore aujourd'hui d'une grande efficacité rhétorique : l'œuvre d'art. Quand je dis nous, je pense bien sûr à mes contemporains, mais surtout aux théologiens pratiques. Car l'une des fonctions les plus importantes de la théologie pratique consiste (pour reprendre le célèbre triptyque de Cicéron) à fabriquer des discours non seulement aptes au *docere* (enseigner), mais aussi au *delectare* (plaire) et au *movere* (émouvoir). En ce sens, les œuvres d'art conservées depuis le Moyen Âge peuvent nous aider à reconsidérer notre perspective sur l'art de telle façon que nous puissions être en mesure de nous approprier de nouveau ce formidable outil pour développer nos discours théologiques. Voyons comment les fresques de Saint-Savin peuvent nous permettre d'avancer plus loin dans cette voie.

Une relecture de Saint-Savin

Les arts représentatifs du Moyen Âge semblent, à première vue, élémentaires. On ne cherche pas à copier la nature, à rendre de façon précise le pli de la robe et l'ombre du visage. Le dessin est simplifié à l'extrême et il est au service de la narration ; on doit comprendre du premier coup ce qui se passe et dans quelle circonstance. De plus, la couleur est utilisée de façon non conventionnelle : le bleu des vitraux est éclatant, les enluminures sont de couleurs voyantes. En définitive, l'esthétique médiévale pre-

nait beaucoup de libertés par rapport à la forme et à la couleur, et s'embarrassait moins des conventions que l'art égyptien et l'art grec. On y constate un refus explicite de reproduire le monde visible. L'art vise plutôt à exprimer le surnaturel. Comme le dit l'historien de l'art Ernst Gombrich : alors que « les Égyptiens dessinaient ce qu'ils *savaient* exister, les Grecs ce qu'ils *voyaient* ; l'artiste médiéval apprit à exprimer ce qu'il *éprouvait*⁵ ».

À mon avis, l'une des conséquences les plus importantes relatives à la représentation picturale propre au Moyen Âge, c'est la difficulté que nous avons d'en évaluer la valeur à l'aide de nos critères actuels. Que l'on se place du point de vue d'une esthétique objectiviste ou subjectiviste, aucun critérium ne permet de déterminer si les fresques de la nef de Saint-Savin sont belles ou laides. Lorsque je montrai à quelques étudiants les images que j'avais rapportées de ma visite à l'abbatiale, quelle ne fut pas ma surprise de constater qu'on les trouvait plutôt « froides » ou « naïves ». Est-ce que *La Tour de Babel* est une œuvre belle en soi ou pour moi ? Pourquoi les opinions de mes étudiants divergent-elles autant des miennes à son égard ? Ou encore, question plus étrange, ces fresques sont-elles davantage des œuvres d'art que le *Mont Sainte-Victoire* de Cézanne ?

Ce qui compte vraiment, me semble-t-il, c'est que je fus profondément bouleversé par ces fresques. Elles eurent un formidable impact sur moi. Quant à la question de savoir pourquoi elles n'ont pas eu le même impact sur mes étudiants, c'est un autre problème, qui n'est aucunement relié, me semble-t-il, au fait que l'œuvre soit « belle » ou « laide » ou à un quelconque critère d'appréciation cognitif (« je connaîtrais mieux l'histoire de l'art que mes étudiants ») ou affectif (« je serais plus sensible à la pureté des lignes que mes étudiants »). En réalité, le fait de trouver une œuvre belle ou laide (la fameuse « appréciation esthétique ») n'a en soi aucune importance, même si je suis prêt à reconnaître qu'elle en a pour le critique d'art ou le conservateur de musée. C'est une question que je ne veux pas me poser devant la voûte de Saint-Savin.

On pourrait reprendre à cet égard la réflexion de Wittgenstein⁶. Le terme « beau » ne veut rien dire en soi. Ce sont les circonstances dans lesquelles ce mot est dit qui comptent et la beauté ne peut se décrire autrement que par des activités qui deviennent à leur tour des règles. Pour porter un jugement esthétique, il faut donc connaître ces règles. Ces dernières sont en fait des critères de conformité, des conditions d'acceptabilité de ce que l'on est en droit de considérer comme beau dans une culture donnée. Plus précisément, ces règles sont des souhaits. En définitive, si l'esthétique est une question d'« appréciation », il faut en conclure que, pour apprécier, il est nécessaire de décrire. Toutefois, afin de prendre en considération une telle conception, il faut nous dégager d'une certaine vision de l'esthétique que la moder-

5. Ernst GOMBRICH, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1992 (1972), p. 120.

6. Ludwig WITTGENSTEIN, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard (coll. « Folio Essais », 190), 1992 (1938), p. 17-33. Voir aussi ses *Remarques mêlées*, Mauvezin, TER, 1990 (1977), 107 p.

nité a véhiculée depuis Kant. Voilà précisément ce que l'esthétique analytique tente de faire.

Se dégager de la théorie spéculative de l'art

La vogue de l'esthétique analytique fut lancée aux États-Unis en 1954⁷. Depuis ce temps, elle fut et reste l'un des courants dominants de la philosophie de l'art chez les Anglo-Américains. L'esthétique analytique est, jusqu'à un certain degré du moins, la fille de la philosophie analytique dont Moore et Russell sont les chefs de file. Mais elle a surtout pris son essor dans le monde anglo-saxon à partir du tournant linguistique provoqué, entre autres, par les thèses du second Wittgenstein.

Le tournant linguistique lui-même doit s'entendre de manière large : toute démarche philosophique sera ici considérée comme *analytique* qui choisit d'en passer par l'*analyse du langage* dans sa manière de poser son interrogation philosophique, quelle que soit la méthode d'analyse suivie, quelles que soient les fins visées ou les convictions explicites ou implicites quant aux possibilités et aux limites de l'analyse dans la résolution des problèmes affrontés⁸.

Pour d'aucuns, l'esthétique analytique se rapporte davantage à Hume qu'à Kant en ce sens que la notion de beauté, par exemple, se réfère plus à un « objet » qu'au « plaisir ou déplaisir » que nous ressentons devant cet objet⁹. La fameuse distinction kantienne entre le jugement de la raison logique et le jugement esthétique est dénoncée comme non avenue. Selon cette dernière thèse, seul le jugement de raison serait cognitif alors que le jugement esthétique, jugement lié « au plaisir et au déplaisir », ne serait relié qu'à la sensibilité humaine. Selon Roger Pouivet, l'un des représentants français de l'esthétique analytique, en assumant cette distinction, la plupart des philosophies de l'esthétique deviennent « trop souvent le refuge de tout ce que la philosophie compte de prétention obscure. Le brouillard des mots y est d'une épaisseur im-pénétrable et l'ambiance résolument anti-rationaliste »¹⁰.

L'esthétique analytique a le mérite d'offrir une prise intelligible aux questions esthétiques par le moyen de la formulation de propositions que l'on peut accepter ou rejeter, mais qu'il est du moins possible de comprendre, alors que la « théorie spéculative de l'art¹¹ » s'encombre de « proclamations invérifiables et passablement connotées d'idéologie moderniste ». Elle n'est le plus souvent que « glorifications exal-

7. On s'accorde pour dire que c'est une anthologie de textes publiée sous la direction de William ELTON, *Aesthetics and Language*, Oxford, Basil Blackwell, 1954, qui marque l'origine de la réflexion.

8. Danielle LORIES, *L'Art à l'épreuve du concept*, Bruxelles, De Boeck Université (coll. « Le point philosophique »), 1996, p. 6.

9. Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art. Tome II. La Relation esthétique*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1997, p. 71-147. Voir Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard (coll. « Folio Essais », 134), 1985 (1790), 561 p. David HUME a fait des réflexions beaucoup moins systématiques sur la question. Voir surtout « Of Refinement in the Arts » ; « Of Simplicity and Refinement in Writing » ; « Of Standards of Taste » ; « Of Tragedy », dans *The Philosophical Works. Essays, Moral, Political, and Literary*, Aalen, Scientia Verlag, 1964 (1752).

10. Roger POUIVET, *Esthétique et Logique*, Bruxelles, Mardaga (coll. « Philosophie et langage »), 1996, p. 5.

11. L'expression vient de Jean-Marie SCHAEFFER, dans *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard (coll. « Essais »), 1992.

tées de la puissance de révélation ontologique, ou de subversion révolutionnaire, des œuvres¹² », *dixit* Gérard Genette, l'un des adeptes français de l'esthétique analytique.

Voilà pourquoi l'esthétique analytique a lutté contre une certaine forme d'esthétique qualifiée d'essentialisme romantique. Cet essentialisme confinerait l'œuvre d'art à n'être qu'une simple expression, la réduisant au subjectivisme romantique et menant au gommage des différences entre les arts. L'essentialisme se fonde sur « la présomption que les arts partagent une essence commune qui, lorsque découverte par les esthéticiens, peut aussi servir comme un standard absolu du jugement esthétique¹³ ». Ainsi, l'anti-essentialisme deviendra l'un des chevaux de bataille de l'esthétique analytique, que ce soit dans sa manière faible comme chez Monroe Beardsley et Arthur Danto, ou dans sa manière forte comme chez Nelson Goodman. L'anti-essentialisme, poussé à la limite, affirme qu'il n'existe pas d'esthétique générale, mais seulement des œuvres d'art particulières que nous devrions nous contenter d'inventorier et d'étudier sans nous soucier d'en faire la théorie.

Voyons donc en détail la teneur de ces positions et éventuellement leur intérêt pour la théologie pratique.

L'ESTHÉTIQUE ANALYTIQUE

En ce qui concerne l'esthétique analytique¹⁴, ce n'est pas tant sa réflexion sur l'art qui est intéressante que sa façon de poser le « problème de l'art ». Elle construit un « système de questions finalisé par le projet de donner de l'art une explication théorique précise et soumise au *tribunal de pertinence* d'instruments cognitifs précis¹⁵ ». En somme, cette école vise moins à sortir de la vision traditionnelle de l'esthétique qu'à considérer des problématiques nouvelles inspirées de la philosophie linguistique ou logique. Et plutôt que d'essayer d'expliquer les sentiments flottants et les idées éphémères, la philosophie analytique met l'accent sur ce qui est public. Les pensées ne sont pas enfermées dans l'esprit ; elles voyagent, portées par les paroles et les actes. Quelle que soit la façon dont elles se conduisent en privé, les pensées sont sujettes à des règles de comportement quand elles apparaissent en public.

12. Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art. Tome I. Immanence et Transcendance*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1994, p. 11.

13. Richard SHUSTERMAN, « Introduction : Analysing Analytic Aesthetics », dans *Analytic Aesthetics*, Oxford, Basil Blackwell, 1989, p. 6.

14. On trouvera de précieuses informations à propos de cette école chez ses principaux représentants. On peut se référer à titre d'exemple aux ouvrages suivants : Monroe BEARDSLEY, *Aesthetic. Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis, Hackett Publishing Co., 1981 (1958), 614 p. ; Arthur DANTO, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1989 (1981), 267 p. ; George DICKIE, *The Art Circle. A theory of Art*, Evanston (IL), Chicago Spectrum Press, 1997 (1984), 116 p. ; Joseph MARGOLIS, *Art and Philosophy*, Brighton, The Harvester Press, 1980, 350 p. Plusieurs auteurs français s'intéressent depuis quelques années à cette école d'esthétique : Danielle LORIES, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1988, 276 p. ; Dominique CHATEAU, *La Question de la question de l'art*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1994, 156 p. ; Bernard VOUILLLOUX, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Éditions de l'éclat, 1997, 110 p. Encore faut-il ajouter à ceux-ci les noms de Roger Pouivet, Jean-Marie Schaeffer et de Gérard Genette déjà cités.

15. CHATEAU, *La Question de la question de l'art*, p. 8.

L'idée que les pensées voyagent portées par les paroles, et donc qu'elles sont soumises au tribunal public de la pertinence, est séduisante pour la théologie pratique. Le discours théologique (ou artefact théologique comme je préfère l'appeler) est effectivement proposé à un public stimulé par un nombre incroyable de discours. Dans ce contexte, avoir les pensées les plus claires et les plus évidentes sur Dieu ne suffit pas. L'artefact théologique se jauge à l'aune des autres artefacts. On l'évalue sur pièces et souvent il est écarté à la suite d'un jugement sans appel. L'artefact théologique ne serait-il pas devenu un véhicule d'idées vagues sur un sujet obscur, parangon de bonnes intentions mais impuissant à toucher nos contemporains ?

L'esthétique analytique a dû faire face aux mêmes difficultés en son temps. Comment a-t-elle tenté de résoudre le problème ? Comme on le sait maintenant, l'esthétique analytique relève d'une certaine recherche de clarification s'effectuant la plupart du temps en relation étroite avec le langage. À une certaine époque, les tenants de cette école ont vu la nécessité de réformer l'esthétique afin de rendre plus claires les idées obscures et confuses qu'elle véhiculait. Il a fallu dès lors entreprendre cette réforme en prohibant la pratique consistant à généraliser les intuitions tirées d'une expérience liée à une œuvre particulière, tout en espérant que cette généralisation en arrive à donner les règles des arguments esthétiques. Pour effectuer cette réforme, il a enfin fallu admettre que l'art ne possède aucune propriété essentielle.

Pour ce faire, l'esthétique devint critique des arts qu'elle effectue avant tout en les décrivant. Une première conséquence de cette orientation « critique » de la philosophie de l'art réside dans l'abandon de la notion de nature comme critère du beau, ce qui n'est pas sans soulever, comme on s'en doute, des problèmes fondamentaux. Une seconde conséquence consiste à reléguer au dernier plan, et même à évacuer complètement, la question de l'évaluation des œuvres d'art. L'art doit être considéré exclusivement sous l'angle descriptif ou classificatoire. Cette dernière position amène l'esthétique analytique à considérer l'œuvre d'art comme un « objet » à examiner en soi, indépendamment de ses connotations pseudo-idéalistes. Dès lors, la première question à se poser serait celle-ci : à quel objet avons-nous affaire en art ?

L'œuvre d'art est un objet esthétique

Posons d'abord que l'œuvre d'art n'est pas un concept source de « plaisir et de déplaisir », mais bien un « objet ». De plus, et à n'en pas douter, l'œuvre d'art tient d'une matérialité incontestable. Comme nous l'avons vu à propos des fresques de Saint-Savin, celles-ci sont bien opaques et non transparentes. Une œuvre d'art possède une « consistance », elle est physiquement incarnée (*physically embodied*). On ne peut nier, par exemple, que la *Vénus de Milo* fut sculptée dans un bloc de marbre. L'artefact théologique, on l'oublie trop souvent, est également un objet physique. Il est vrai qu'il utilise beaucoup le support scripturaire, ce qui peut induire en erreur sur sa véritable portée esthétique. Mais il ne dédaigne pas l'emploi de l'oralité (dans l'homélie) et du geste théâtral (dans la liturgie), ou plus rarement des arts plastiques.

Mais si l'œuvre d'art possède bien une base physique, il est pourtant impossible que l'on puisse la réduire à celle-ci. *Le Rouge et le Noir* ne se limite pas à un exem-

plaire du texte de Stendhal sur la tablette d'une librairie. La représentation théâtrale de *Macbeth* au Grand Théâtre de Québec ne se borne pas au rideau rouge de la scène, aux décors ou aux costumes des personnages. Peut-on faire certaines distinctions qui rendront maniable cette notion d'objet physique ?

Les œuvres d'art se présentent toujours sous la forme d'objets ou d'événements physiques qui tombent sous les sens et s'offrent à une perception sensuelle par le truchement de la vue, de l'ouïe, etc. Appelons ces objets des « objets esthétiques ». On les rencontre le plus souvent sous deux aspects : d'une part, ce sont des « choses » et, d'autre part, des « faits » ou plus spécifiquement des « actions ». Les fresques de la nef de Saint-Savin sont des « choses » ; alors que l'exécution d'une fugue de Bach jouée sur l'orgue de l'abbatiale est un « acte », et donc un « fait ». Bien que la distinction ne soit pas toujours tranchée, on peut affirmer que les choses possèdent une certaine stabilité alors que les faits sont labiles. Mais en poussant plus loin, on dirait que les choses sont un conglomerat d'événements relativement stables (en philosophie classique, on parlerait de « corps » ou de *res extensae*).

Avouons que nous n'avons pas encore résolu le problème de la matérialité de l'objet esthétique. Celui-ci est-il confiné à n'être qu'un objet physique ? Et si l'objet esthétique n'est pas seulement un objet physique, alors que peut-il bien être ? La question est difficile. Répondre que l'objet esthétique est bien plus qu'un objet physique semble inévitablement entraîner l'esthétique analytique vers les bas-fonds de l'océan idéaliste qu'elle combat farouchement. La question est tout aussi difficile pour l'artefact théologique. Cette représentation de la *Tour de Babel* que je contemple à Saint-Savin, pur artefact théologique selon moi, n'est pas transparente. En d'autres termes, elle n'est pas simple prétexte à quelques considérations théologiques sur les conséquences du refus de Dieu, par exemple. En fait, elle ne se rapporte pas à autre chose qu'à ce qu'elle montre. Au mieux, elle donne à réfléchir, mais elle n'est aucunement porteuse d'un sens caché transcendant.

Il a donc fallu trouver des solutions appropriées. L'une des positions que l'on rencontre en esthétique consiste à s'accommoder tant bien que mal de la rupture entre les dimensions physique et métaphysique de l'œuvre d'art. C'est la perspective de Richard Wollheim¹⁶. Celui-ci s'interroge moins sur la nature même de l'art (« qu'est-ce que l'art ») que sur ce qu'il y a de commun entre les différentes sortes d'œuvre d'art. Voilà pourquoi il critique « l'hypothèse de l'objet physique » en art. Il démontre que certaines œuvres (le roman, par exemple) ne peuvent être identifiées à des objets physiques, alors que les autres, dont la matérialité n'est pourtant pas mise en cause (la sculpture, par exemple), ne sont jamais traitées en soi comme des objets physiques. Comment dès lors attribuer à chaque type d'œuvre sa pleine valeur ?

Il utilise la distinction sémantique de Peirce pour répondre à la question. Les œuvres d'art difficilement identifiables à des objets physiques (un roman comme *Le Rouge et le Noir* par exemple) seraient des « types », alors que les œuvres d'art susceptibles en tout état de cause d'être assimilées à un objet physique (une sculpture de

16. Richard WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, Paris, Aubier (coll. « Philosophie »), 1994 (1980), 239 p.

Moore, par exemple) seraient des « occurrences ». Pour être plus précis encore, on pourrait affirmer que *Le Rouge et le Noir* est un type, mais l'exemplaire que je tiens entre les mains est une occurrence de ce type. Autrement dit, le fait de dire que *Le Rouge et le Noir* est une œuvre d'art (un type) n'exclut pas l'idée que l'on fasse appel à un objet physique (une occurrence) pour en identifier le type. Car, on doit le souligner, la connaissance de l'œuvre d'art *Le Rouge et le Noir* (type) n'est possible que parce qu'il y a transmission de certaines propriétés (sinon de la totalité) de l'occurrence « exemplaire du roman *Le Rouge et le Noir* » au type. Si ce qui distingue essentiellement le type de l'occurrence, c'est l'invention dont a fait l'objet le type, cela ne signifie aucunement que les propriétés du type existent indépendamment des propriétés de son ou de ses occurrences.

Par conséquent, la solution consisterait à distinguer entre l'aspect métaphysique (le matériau de l'œuvre d'art est-il physique ou mental ?) et logique (les œuvres d'art sont-elles des universaux ou des particuliers ?). Il résulte de cette analyse que l'œuvre d'art est un objet particulier (en insistant sur le mot « objet ») tout en n'étant pas un objet physique (en insistant sur le mot « physique »). On pose donc un autre objet par delà l'objet physique concerné, celui-là étant alors considéré comme l'œuvre d'art.

Une position comme celle de Richard Wollheim, qui défend le principe d'une distance entre les aspects physique et métaphysique, reste difficilement tenable pour un représentant de la clarté et de la simplicité analytique. Elle introduit trop facilement une dimension essentialiste dans la définition de l'œuvre d'art que l'esthétique analytique a voulu à tout prix écarter. Une autre solution, plus proche des développements théoriques de Nelson Goodman, peut être envisagée. Il s'agit de considérer l'objet esthétique comme un objet physique porteur (comme un en-soi) de sa propre effectivité.

Les deux dimensions de l'objet esthétique

Ainsi, l'œuvre d'art est un objet esthétique qui ne se confine pas à sa dimension physique. Mais comment allons-nous qualifier cette autre dimension sans tomber dans l'idéalisme ? Il faut d'abord commencer par identifier les caractéristiques principales de ces objets.

Comme nous l'avons vu, *La Tour de Babel*, qui appartient au cycle des fresques de Saint-Savin, et l'exécution de *Macbeth* mise en scène par Robert Lepage sont des objets esthétiques. Le premier est un objet esthétique réel et l'autre, un objet esthétique factuel. Qu'en est-il alors du roman *Le Rouge et le Noir* ? Certes, nous sommes toujours devant un objet esthétique, mais il n'est plus physique cette fois, ou plutôt pas strictement physique. C'est un objet esthétique « idéal ». Expliquons brièvement ce qu'il faut entendre par « objet esthétique idéal ». Pour reprendre la terminologie de Nelson Goodman, les objets esthétiques réels et factuels sont « autographiques » (entre autres, parce qu'on peut falsifier *La Tour de Babel* comme ce fut vraisemblablement le cas au cours de son histoire), tandis qu'un objet esthétique idéal comme un roman est « allographique » (parce que les copies sous forme d'exemplaires ne chan-

gent rien à l'œuvre originale). Il faudra qualifier ce régime allographique si nous voulons avancer vers une définition plus complète de l'objet esthétique.

Les caractéristiques du régime allographique s'analysent tout simplement en distinguant les différences qui ont une importance secondaire (celles qui tiennent, par exemple, aux différences de formats sous lesquels se présente le volume d'un roman) de celles ayant des différences pertinentes (celles qui tiennent aux caractéristiques du texte original). Pour les besoins de la cause, appelons les premières des « propriétés de manifestation » tandis que les secondes sont des « propriétés d'immanence »¹⁷. Dans le cas d'un objet esthétique réel, par exemple les fresques de Saint-Savin, il n'existe aucune différence entre les propriétés d'immanence et les propriétés de manifestation puisqu'il n'y a qu'un exemplaire unique de l'œuvre. Par contre, dans un roman il y a des propriétés d'immanence et des propriétés de manifestation. On peut dès lors « abstraire » (dans son sens étymologique : « tirer de ») les propriétés de manifestation de l'œuvre en les distinguant des propriétés d'immanence. Ces « abstractions » ne sont évidemment pas matérielles. Ce sont des objets idéaux ou des « idéautés ».

Alors que le manuscrit original du roman *Le Rouge et le Noir* possède des propriétés d'immanence qui se retrouvent nécessairement dans le volume posé sur ma table, celui-ci a également des propriétés de manifestation que le manuscrit n'a sans doute pas : qualité du papier, police d'impression, etc. Alors que l'immanence est « idéale », la manifestation est toujours physique. Dans le cas d'un roman, il arrive souvent de confondre les deux. On dira que *Le Rouge et le Noir* (immanence) est dans ma bibliothèque alors que ce n'en est que sa manifestation. Ou encore que sa lecture nous a émus alors que les caractéristiques physiques d'un livre (manifestation) ne peuvent pas émouvoir.

Nous venons de dire qu'à l'immanence (idéale) correspond la manifestation (physique), ou plutôt les manifestations. Dans tout objet esthétique, il existe au moins deux sortes de manifestation. Par exemple, dans la *Cinquième* de Beethoven (immanence), il y a la partition, puis la performance effective par Karajan. La *Pyramide du Louvre* est un type de manifestation qui a supposé un autre type de manifestation, soit le plan de la pyramide de verre, avant que l'œuvre de Pei (immanence) soit achevée. Ce premier type de manifestation (la performance de Karajan, l'édifice en verre) est une « exécution », alors que le second type de manifestation (la partition, le plan) est une « dénotation ».

On voit bien qu'il s'agit ici de sauvegarder la notion d'objet esthétique idéal (ou « individu idéal »), sans pour autant tomber dans le platonisme ou le « réalisme » scolastique. Pour cela, il importe de déterminer le plus précisément possible les relations logiques entre les différentes entités. Ainsi, on peut distinguer : (A) le concept de table, (B) le mot *table*, (C) cette table-ci et (D) l'Idée platonicienne de table. On commence par éliminer la possibilité de (D). Puis, afin d'être plus rigoureux, on affine le vocabulaire en faisant une première distinction importante entre (A), la classe

17. On trouve ces expressions dans GENETTE, *Immanence et Transcendance*.

des termes, et (B), un terme particulier, en suivant tout simplement l'arbre de Porphyre. Il existe donc la classe des termes (le genre) sous laquelle se retrouve, à la fin du processus logique, une espèce particulière que l'on pourrait appeler « le terme *table* ». Ce terme *table* devient le dernier maillon de la chaîne logique, ce que traditionnellement l'on appelle un individu. Cet individu ne comporte plus de division logique ; il est unique et indivisible.

Mais il existe également une autre relation qui ne suit plus le même processus logique. Il s'agit du lien entre (B), le terme *table* et (C), cette occurrence du terme *table*. On voit que (B) devient une entité charnière entre, d'une part, le général (A) et le particulier (B) et, d'autre part, entre le particulier (B) et le singulier (C). Mais il ne peut exister le même type de relation logique entre les trois. Pour prendre un exemple, on trouve sous la classe (A) « roman » un individu idéal (B) appelé *Le Rouge et le Noir* dont l'une des manifestations (C) est l'exemplaire du livre. La matérialité de (C) en regard de l'idéalité de (B) bloque toute tentative d'établir une relation logique entre les deux. La seule relation existante serait donc de type pratique.

Ce qu'il faut tirer comme conséquence de cette perspective, c'est que les objets esthétiques idéaux, s'ils ne sont pas simplement des objets physiques, ne sont pas non plus des abstractions pures ou, si l'on veut, des réalités platoniciennes. Cela permet de parler de ce que Stendhal avait dans la tête avant d'écrire *Le Rouge et le Noir*, sans pour autant laisser entendre qu'un idéal de Beauté ou qu'une Muse romantique a guidé sa plume. On sauvegarde ainsi la généralité nécessaire à toute analyse de l'objet esthétique sans pour cela s'obliger à recourir à des entités ontologiquement indésirables, qu'elles soient abstraites, conceptuelles, fictives ou mythiques.

L'artefact théologique se présente parfois sous la forme autographique, comme dans le cas des fresques de Saint-Savin. Mais le plus souvent, on le rencontre sous le régime allographique : une somme théologique, un essai de spiritualité, voire un roman « chrétien ». Cet artefact est donc porteur à la fois de propriétés d'immanence et de propriétés de manifestation. Mais il serait inconcevable, selon le point de vue de l'esthétique analytique, d'en faire un simple outil de communication de la foi, sorte de véhicule herméneute entre les hommes et Dieu. L'artefact théologique n'est, en définitive, qu'un objet physique, « idéal » certes, mais d'une idéalité toute relative qu'il reste impossible à identifier à l'*Idea* platonicien.

Objet esthétique et champ phénoménal

Reprenons notre réflexion sur l'artefact théologique sur les bases de cette intuition. Pour l'esthétique analytique, une œuvre d'art est un objet esthétique qui peut être soit réel (ou factuel), soit idéal. Cela signifie que tout en restant un objet matériel, et donc dégagé de ses connotations par trop idéalistes, l'objet esthétique ne doit cependant pas être confondu avec ses bases physiques comme nous l'avons bien souligné précédemment.

Les distinctions que nous venons de voir sont de l'ordre des causes et des conditions, psychologiques et physiques, de l'œuvre d'art. Mais il nous faut maintenant considérer des distinctions relatives à leur effet sur nous. Prenons en considération les

effets de l'objet esthétique sur nous par le truchement du champ phénoménal qui est le nôtre. Un champ phénoménal, c'est tout ce qui fait en sorte que nous soyons conscients de quelque chose en un temps donné. Actuellement, je vois mon ordinateur et mes livres, j'entends les bruits de la ville, j'ai des idées, je me rappelle certaines choses, etc. Comme on peut facilement le comprendre, mon champ phénoménal est composé d'une dimension objective et d'une autre subjective.

Chaque fois qu'un objet esthétique apparaît dans un champ phénoménal, et donc chaque fois qu'il se transforme en objet phénoménal, nous appelons cet événement une représentation. « Dès lors, une représentation particulière d'un objet esthétique devient un objet "expérience" par une personne particulière à une occasion particulière¹⁸. » Comme nous sommes en droit de le supposer, cette représentation n'est possible que si une personne est exposée au stimulus physique particulier, par exemple cette forme sculptée dans le matériau de bronze qui représente Napoléon. Toutefois, une représentation peut différer selon que l'on contemple ce buste de Napoléon en pleine clarté du jour ou au crépuscule. Ainsi, il peut exister de nombreuses représentations d'un objet esthétique, la constante restant cependant la base physique de l'objet.

Même si la base physique est la condition causale de la représentation, les caractéristiques de l'objet esthétique ne dépendent pourtant pas des caractéristiques de ses bases physiques. En réalité, il importe peu de connaître les bases physiques d'un objet pour s'en faire une représentation. En définitive, les informations sur les bases physiques, le processus physique de création ou le contexte biographique ne sont pas d'une grande importance. La distinction entre objet esthétique et représentation est encore plus claire au regard de la musique. On accepte sans problème qu'il y ait une différence entre deux représentations d'une fugue de Bach. Beaucoup de choses sont identiques : la partition, l'interprète, le piano, la salle. Mais le fait de jouer ce même morceau au cours de deux soirées différentes fait que cet objet esthétique unique offre deux représentations différentes. On peut même affirmer qu'il existe plusieurs représentations lors de la même soirée puisqu'il est possible, et même fort probable, que chaque spectateur « entende » très différemment cette interprétation pourtant unique.

Cela étant dit, il faut de nouveau faire certaines distinctions qui rendront mieux encore la subtilité du processus. Par exemple, si deux auditeurs écoutent un pianiste jouer une fugue de Bach, force est de constater qu'il y aura trois représentations différentes : celles des deux auditeurs, certes, mais également celle du pianiste. Toutefois, le pianiste fait quelque chose de plus : il « performe ». Cela nous amène à considérer d'autres divisions au regard de l'objet esthétique. On doit en effet tenir compte de deux facteurs différents à cet égard. Cet objet se présente d'abord sous la forme d'un « artefact ». Dans le cas de la musique, l'artefact est la partition, ce que le compositeur a voulu faire de cette fugue. Ensuite, l'objet esthétique prend la forme d'une « production », laquelle est la performance de l'artiste au piano. Par conséquent, l'écoute que l'auditeur fait de cet « artefact performé » est la représentation de l'objet

18. BEARDSLEY, *Aesthetic*, p. 44.

esthétique. Une telle division invite à bien distinguer les niveaux de discours à propos d'un objet esthétique.

On peut appliquer à tous les objets esthétiques cette perspective. *Macbeth* est d'abord un artefact, une pièce écrite par un certain William Shakespeare. La production consiste en cette pièce présentée au Grand Théâtre de Québec dans une mise en scène de Robert Lepage. Enfin, lorsque je vais au théâtre assister à la pièce, elle devient pour moi une représentation d'un objet esthétique particulier, lequel peut prendre des caractéristiques fort différentes de cet autre objet esthétique (le même *Macbeth*) auquel j'ai assisté à Stratford sur Avon l'année précédente. Pareillement, les plans de Vitruve sont un artefact, la construction effective du temple est sa production et la vue que j'en ai lorsque je passe devant l'édifice est sa représentation. Autre illustration : un poème de Nelligan imprimé dans un livre est un artefact, chacune des lectures (publiques ou privées) est une production et à chaque production correspond une représentation. Dans ce cas, production et représentation se confondent souvent. Enfin, concernant la peinture, l'artefact et la production sont une seule et même chose. Peut-être pouvons-nous concéder que, dans le cas où l'artiste participe à la « mise en scène » de son tableau dans une galerie, cette exposition, qui peut prendre des aspects différents dans chaque galerie, correspond à la production. La représentation, elle, reste attachée à la contemplation du tableau. Mais l'objet esthétique aura des caractéristiques légèrement différentes du fait que les rouges ressortent mieux sous tel éclairage que sous tel autre dans une autre galerie.

Il nous faut donc accepter qu'il puisse exister une différence entre l'objet esthétique et sa représentation. Ainsi, un objet esthétique pourrait avoir des caractéristiques qui ne sont pas toutes prises en considération lors d'une première ou même d'une seconde représentation. Chaque fois que nous voulons parler d'un objet esthétique, c'est toujours de l'une de ses représentations dont nous parlons. Cela ne signifie aucunement qu'il nous faille réduire l'objet esthétique à la représentation que nous en avons. En fait, lorsque nous discutons d'un objet esthétique, nous analysons les énoncés à propos de cet objet au moyen d'énoncés à propos de sa représentation.

L'artefact théologique est un objet esthétique, nous en convenons. Mais il ne prend sa véritable dimension qu'au moment où nous le considérons comme une représentation, c'est-à-dire comme étant actif dans un champ phénoménal. Par ailleurs, ce champ phénoménal semble littéralement illimité ; il est à la mesure du monde. L'artefact théologique, pourtant objet physique stable, offre des représentations multiples, différemment interprétables selon les lecteurs ou les spectateurs. Ceux-ci s'en saisissent comme ils le veulent ou comme ils le peuvent, malgré le souci évident du producteur d'offrir une lecture unique. Telle est la loi de l'objet esthétique et personne n'y peut rien changer. Pour moi, les personnages de la *Tour de Babel* me vont droit au cœur alors que, pour un autre, ils ne sont qu'un salmigondis de figures naïves et mal dessinées. L'artefact théologique, une fois produit, appartient tout entier au monde. Il agit, fonctionne, produit un effet sur ce monde.

L'objet esthétique agit, fonctionne, produit un effet

Dans son ouvrage *L'Œuvre de l'art*, Gérard Genette donne une définition de l'œuvre d'art qui nous sera d'une grande utilité pour montrer comment fonctionne la représentation pour l'esthétique analytique. Il écrit qu'« *une œuvre d'art est un objet esthétique intentionnel*¹⁹ ». L'objet esthétique est un « objet en situation de produire un effet esthétique », alors que le mot « fonction » signifie tout simplement « effet intentionnel ». Il n'y a donc pas d'objet esthétique sans fonction, c'est-à-dire que l'être humain ne produit rien sans intention fonctionnelle, même si l'objet qu'il produit n'a pas toujours une fonction esthétique. Attardons-nous un moment aux étapes qu'une telle conception nous oblige à franchir.

Pour qu'un objet soit défini comme esthétique, il doit d'abord faire l'objet d'une attention de la part d'un spectateur (et bien sûr d'un producteur, mais cela va de soi). L'attention esthétique est avant tout orientée vers les propriétés formelles ou perceptuelles de l'objet, et non vers ses propriétés cognitives ou pratiques. En d'autres termes, devant ce tableau de Derain, il importe moins de savoir pourquoi l'eau de la Tamise est jaune clair que de ressentir l'effet provoqué sur moi par cette couleur et par l'ensemble du tableau. Un des concepts importants pour l'esthétique analytique est donc celui « d'attitude esthétique ». Il existe des objets destinés à être perçus, c'est-à-dire sur lesquels une « attention » doit être portée. Cette attention est une disposition de notre être ou une attitude, laquelle est une manière d'orienter et de régler notre perception. Ces attitudes nous préparent à réagir à ce que nous percevons, elles organisent et orientent notre prise de conscience.

Mais pour qu'il y ait attention *esthétique*, il ne suffit pas d'être attentif aux propriétés perceptuelles, il faut également une appréciation quelconque de l'objet. En conséquence, les objets esthétiques sont également des objets d'« intention esthétique ». L'intention esthétique réside non seulement chez l'artiste, mais également chez le spectateur. Il existe effectivement une intention de la part de l'auteur d'une œuvre. Ce dernier produit un objet esthétique en ayant une visée précise. Le récepteur peut bien spéculer indéfiniment sur l'intention de l'auteur, ou même sur les circonstances qui ont entouré la création de l'œuvre, cela ne lui apprendra rien de l'intention primitive de l'auteur. Ainsi, l'œuvre reste intacte du point de vue perceptuel. Il est littéralement impossible de lui « prêter une intention », et pourtant une intention a bien présidé à sa création. Paradoxe donc, mais qui permet de poser l'objet esthétique sur le plan purement perceptuel sans pour autant s'obliger à en réduire la portée sur le plan langagier.

Par conséquent, c'est l'objet esthétique lui-même qui est un *acte* intentionnel, comme tout acte humain d'ailleurs. Il est bien sûr le produit d'une activité créatrice ou transformatrice, mais aussi le lieu et le moyen d'une action. Dans le cas d'une œuvre d'art, l'intention s'exerce sur « un "public" de récepteurs, proche ou lointain, connu ou inconnu, réel ou hypothétique [...], et elle est d'ordre "esthétique" — au

19. GENETTE, *Immanence et Transcendance*, p. 10. Cette définition se poursuit de la façon suivante : « [...] ou, ce qui revient au même : *une œuvre d'art est un artefact (ou produit humain) à fonction esthétique.* »

sens, ici, de provoquer, ou à tout le moins de solliciter, une réponse esthétique, si possible favorable²⁰ ».

L'artefact théologique est un acte intentionnel en ce sens qu'il est porteur d'une visée consciente de la part de son producteur. Cela nous le savons déjà bien sûr. Mais nous ne devons pas oublier le second aspect de l'intentionnalité, celui de la réception. Une intention n'est pas que volontaire et rationnelle ; elle est aussi esthétique. Si, comme auteur, j'ai l'intention d'écrire un livre pour faire comprendre que Jésus Christ est le Sauveur du monde, rien ne dit que mon lecteur comprendra le sujet comme je veux qu'il le saisisse. Comme le savent tous les auteurs, chaque volume, une fois terminé, s'éloigne de nous comme une bouteille jetée à la mer. Nous ne pouvons prévoir sur quel rivage il échouera. L'herméneutique a compris et explicité ce processus depuis longtemps déjà. Ce qui m'intéresse dans le cadre de cette réflexion sur l'esthétique analytique, c'est d'examiner par quel biais elle s'y prend pour le comprendre et l'explicité à son tour.

Pour l'esthétique analytique, les caractéristiques et les fonctions d'un objet esthétique s'étudient indépendamment des intentions de ceux qui les produisent. Il est inutile, et même nuisible, de se poser la question des motifs qui amènent à la constitution des signes langagiers. Il vaut mieux utiliser une théorie des signes servant à examiner différents types de référence d'un système langagier donné en laissant de côté les questions relatives à ceux qui les produisent. Pour ce faire, nous avons besoin d'une solide théorie du langage.

Il est évident que les termes esthétiques ne peuvent être utilisés de la même façon qu'en logique par exemple. Il est inutile de demander à ces concepts de jouer un rôle clair et évident dans tous les cas qu'ils cherchent à décrire. On peut cependant utiliser, par exemple, des méthodes rhétoriques qui permettent de signaler des traits purement descriptifs, de mentionner des qualités, d'enchaîner des remarques esthétiques avec des remarques non esthétiques, d'utiliser des figures de style, de faire usage de comparaisons, de contrastes et de réminiscences, de faire jouer un rôle à la répétition et à la réitération, d'utiliser le langage non verbal, bref d'employer la panoplie des figures rhétoriques.

Pour un observateur averti, il semble inutile de démontrer la pertinence de la rhétorique en art. « On peut trouver des aspects rhétoriques dans l'art le plus élevé, et il se peut qu'une de ses fonctions majeures soit moins de représenter simplement le monde que de le représenter de manière à nous amener à le voir selon une vision spécifique et à adopter une attitude particulière à son égard²¹. » Dans ce contexte, il est possible de s'intéresser à la métaphore, et particulièrement au fait qu'une œuvre d'art est une expression métaphorique. En d'autres termes, pour que la métaphore agisse effectivement sur un spectateur, il faut que ce dernier soit en mesure de combler le moyen terme entre la représentation et l'objet réel représenté ou, en d'autres termes, « d'amener l'esprit à agir ». Une statue de Napoléon habillé en empereur

20. *Ibid.*, p. 227.

21. DANTO, *La Transfiguration du banal*, p. 264.

romain n'est compréhensible que si l'on connaît déjà un certain nombre de choses : que Napoléon ne s'habillait pas comme cela d'habitude, que dans les circonstances les habits romains sont un anachronisme, que les empereurs romains étaient censés s'habiller comme cela, etc.

Nous sommes ici face à une représentation transfigurative ; comprendre une œuvre d'art, ce serait comprendre la métaphore qui y est présente. Mais pour comprendre la métaphore, nous avons besoin d'informations historiques sur les relations causales avec l'environnement artistique dans lequel l'œuvre fut ou est réalisée. « La fonction rhétorique de l'œuvre ne peut s'exercer que si le récepteur a accès aux concepts qui lui permettent de compléter les enthymèmes, les questions rhétoriques et les tropes : dans le cas contraire, on ne saurait ressentir sa puissance, c'est-à-dire qu'on ne saurait avoir accès à l'œuvre²². » Une conséquence importante de la dimension rhétorique de l'objet esthétique, c'est qu'il existe toujours quelqu'un (l'artiste) qui a l'intention d'influencer un récepteur. Toutefois, même si la notion d'intentionnalité n'implique pas nécessairement celle de « conscience » comme nous l'avons vu plus haut, il n'en reste pas moins que les métaphores doivent bien être créées par quelqu'un ayant l'intention d'exprimer quelque chose. Et pour exprimer ce quelque chose, nous avons besoin de connaître la portée du langage que nous utilisons. Voilà pourquoi plusieurs philosophes de l'école d'esthétique analytique ont cherché à mieux comprendre la portée du langage en relation avec l'objet esthétique. Pour eux, l'objet esthétique est avant tout un système langagier.

L'ART COMME LANGAGE

L'objet esthétique est un système langagier

À l'origine, ce qui intéresse certains auteurs liés au courant de l'esthétique analytique, c'est de trouver non pas la signification du mot « art », mais bien l'usage du concept d'art dans le langage. C'est par là que toute la réflexion sur la dimension langagière de l'objet esthétique a débuté. On s'inspire alors du second Wittgenstein et de ce que l'on comprend de son analyse du langage ordinaire. La notion d'art peut, par analogie, comparer sa situation à celle du langage ; ainsi l'art peut être considéré comme une « forme de vie ». La caractérisation de l'art comme forme de vie a deux implications. D'une part, l'intention esthétique que nous venons tout juste de décrire n'existe pas indépendamment des institutions de l'art. D'autre part, on ne peut postuler qu'il y ait nécessairement une intention particulière derrière chaque œuvre d'art. En ce sens, un œuvre d'art n'exprime rien, à moins que ce qu'elle exprime puisse être dit en d'autres mots. De ce point de vue, on peut voir l'art comme un langage particulier qui peut être utilisé par un locuteur-artiste et entendu ou lu par un allocutaire-public. Si l'on continue de suivre les thèses de Wittgenstein, on peut dès lors affirmer que le processus d'apprentissage de l'art nous apprend quelque chose sur la nature de l'art comme le processus d'apprentissage linguistique nous apprend quelque chose

22. *Ibid.*, p. 275.

sur la nature du langage. Voilà pourquoi certains auteurs liés au courant de l'esthétique analytique ont vu l'objet esthétique comme un « système langagier » et le champ phénoménal dans lequel il opérait comme un « monde ». En conséquence, il importe de s'occuper de l'espace qui existe entre le langage et le monde.

De prime abord, la façon la plus simple pour parler de l'objet esthétique comme d'un langage en rapport avec un monde, ce serait de démontrer que « les œuvres d'art sont le résultat de la position qu'elles occupent au sein d'un contexte ou d'un cadre institutionnel déterminé ». L'œuvre d'art serait telle parce que certaines personnes ou certains groupes de personnes agissant au sein d'institutions sociales déterminées (le monde de l'art : *artworld*) lui auraient conféré le statut de candidat à une appréciation esthétique²³. On appelle cette position « théorie institutionnelle de l'art ». Selon cette école, le philosophe de l'art doit tenir compte des développements du monde de l'art dans lequel un artiste évolue. Ce monde de l'art comporte, entre autres, le contexte historique de l'artiste et le public actuel. La théorie institutionnelle de l'art se rapporte d'une façon ou de l'autre à une certaine sorte d'objet esthétique. C'est ainsi que l'art ne réside pas (seulement ?) dans la forme idéale ou dans l'esprit du créateur. De plus, cette théorie est essentiellement classificatoire. Elle ne se situe pas dans un univers de valeurs (elle est *value-neutral*), ce qui n'empêche pas cependant que l'on puisse traiter de la valeur des œuvres. Enfin, l'une des caractéristiques de cette théorie est que la production d'œuvres d'art est à la portée de tous et n'est pas réservée à une élite particulière.

Le problème suscité par une telle conception de l'œuvre d'art réside dans le fait que les décisions ultimes concernant le statut de l'objet esthétique reviennent en définitive aux instances institutionnelles en mesure d'en apprécier la valeur. En d'autres termes, un objet serait une œuvre d'art pour autant qu'un critique d'art ou un musée en reconnaisse la valeur. Certains, tout en reconnaissant l'existence du monde de l'art, récusent cette manière de comprendre le rapport de l'objet esthétique au monde.

Un objet esthétique compris comme les mots d'un langage doit vraisemblablement pouvoir se « lire ». Mais comment « lire » l'œuvre d'art ? Une solution consiste à dire que l'on peut à tout le moins « interpréter » l'objet esthétique. Comme on le sait depuis longtemps, il n'y a pas d'observation sans interprétation, et cela vaut également pour l'objet esthétique ; cette interprétation est inhérente au concept d'œuvre d'art. Une description neutre de cet objet esthétique est impossible. Voir un objet comme une œuvre d'art, c'est donc passer du domaine des simples objets à celui de la signification. Cela veut dire que passer d'une œuvre à une autre, d'un objet esthétique à un autre, c'est littéralement changer de monde.

Dans le domaine de l'art, « chaque nouvelle interprétation est une révolution copernicienne²⁴ ». Un objet ne devient une œuvre d'art que relativement à une inter-

23. DICKIE, *The Art Circle*, p. 7-9. À la p. 7, Dickie rappelle la définition de la théorie institutionnelle de l'art élaborée dans son livre précédent *Art and the Aesthetic* : « By an institutional approach I mean the idea that works of art are art as a result of the position they occupy within an institutional framework or context. The institutional theory is, then, a kind of contextual theory. »

24. DANTO, *La Transfiguration du banal*, p. 203.

prétation qui est une fonction transformatrice de cet objet en une œuvre. Même si l'objet reste constant dans ses propriétés, toute variation de l'interprétation en fait une œuvre différente. Il n'y a pas d'art sans monde de l'art. Le levier logique qui fait accéder un objet au statut d'œuvre d'art se résume essentiellement à la copule « est ». Cette touche de peinture rouge sur cette fresque « est » la tunique du géant de la *Tour de Babel*. Cet acteur déjà vieillissant « est » Roméo. C'est un « est » du sens commun qui fait dire à mon voisin de fauteuil que ce personnage ensanglanté, « c'est » Macbeth. Le « est » d'identification artistique a donc une fonction transfigurative. Enfin, et surtout dirions-nous, pas d'interprétation possible sans théorie de l'art. C'est la théorie qui fait entrer l'objet dans le monde de l'art et l'empêche de se réduire à n'être simplement qu'un objet réel ordinaire. Ainsi, pour être en mesure de considérer un objet, quel qu'il soit, comme un objet esthétique, il faut être au fait de l'histoire de l'art et de l'ensemble des théories artistiques.

Un exemple nous fera mieux saisir cette position. Dans sa *Naissance de la tragédie*, Nietzsche nous apprend que la représentation fut d'abord l'apparition « réelle » du dieu dans le culte dionysiaque lors des trances des participants. Puis, peu à peu, les participants se sont transformés en chœur et la manifestation du dieu est devenue symbolique, lorsqu'un personnage représentant Dionysos apparaissait. Naissance de la tragédie donc, mais double conception de l'*appearance*, comme le dit Danto. Dans un premier sens, le sens de re-présentation, l'étoile du soir « apparaît » dans le ciel, donc manifestation de la chose elle-même. Dans un second sens, le sens de la représentation mimétique, cette effigie circulaire et dorée est une « simple apparence » du soleil, l'apparence s'opposant dès lors à la réalité. L'art trouverait son origine dans cette double conception. C'est ainsi qu'il resterait quelque chose de la première conception lorsqu'on attribue à l'artiste des qualités quasi magiques. Quoi qu'il en soit, rien ne permet de distinguer d'un point de vue perceptible le changement de l'une à l'autre des sortes de représentation. Seule change la manière de concevoir la relation existant entre apparence et réalité : « Dans le premier cas, il s'agit d'une relation d'identité, en ce sens que voir l'apparence c'est voir la chose, alors que, dans le deuxième, il s'agit d'une relation de désignation. C'est ainsi qu'un fossé se creuse entre la réalité et ses représentations²⁵. »

L'artefact théologique compris comme un objet esthétique occupe la même position que l'œuvre d'art au regard du monde. Le spectateur contemplant la *Tour de Babel* n'est pas un simple badaud, flâneur de passage ou amateur d'art, qui admire silencieusement ce vestige des temps anciens. Il interprète l'image selon ce qu'il connaît ou ce qu'il ignore. Il reconstruit l'œuvre à sa façon, selon ses intentions et sa croyance. En se l'appropriant, il la transfigure, en fait autre chose, recrée le monde. Il « est » ce personnage, cette tour, ce Seigneur, ne serait-ce que l'espace d'un court instant. Et lorsqu'il sortira de l'église, il ne sera jamais plus le même, et le monde non plus. Ainsi, l'interprétation que ce touriste fait de la *Tour de Babel* ne se limite pas à un acte purement rationnel. Bien au contraire, l'artefact agit sur lui, l'interroge, l'interpelle, le bouleverse. Évidemment, plus il est en contact avec le « monde théo-

25. *Ibid.*, p. 58-59.

logique », plus il est en mesure de l'apprécier. Allons même plus loin. L'enjeu n'est pas purement et simplement affectif, il est tout aussi bien cognitif. J'apprends le monde en le construisant par le truchement des objets esthétiques. J'apprends que le Christ me sauve, et il me sauve effectivement, lorsque je m'imprègne de ce Seigneur à l'attitude étrange représenté sur cette image. Plus que cela, non seulement Il me sauve, mais du même souffle Il sauve le monde.

Non pas représentation du monde, mais fabrication du monde

Une telle vision de l'artefact théologique nous oblige, en fin de course, à pousser encore un peu plus loin notre réflexion sur le rapport entre langage et monde. Il faudra terminer ce que nous avons commencé à propos de l'équivalence entre objet esthétique et langage. Pour ce faire, nous devons adopter une conception nominaliste du langage et de l'œuvre d'art, comme l'a fait par exemple Nelson Goodman²⁶. Pour lui, l'objet esthétique est un symbole langagier qui peut s'analyser au même titre qu'un langage. Il comporte des inscriptions, marques ou signes physiques, que l'artiste utiliserait à bon escient et que le spectateur apprendrait à déchiffrer. En ce sens, l'objet esthétique ne serait pas simple représentation du monde, comme le laissent entendre les thèses de Danto que nous venons de décrire, mais il servirait plutôt au « *worldmaking* », à la fabrication des mondes. L'objet esthétique ne cherche pas à imiter la nature, mais, comme le dit Goodman avec cet esprit de fronde qui lui est habituel : « La nature est un produit de l'art et du discours²⁷. »

Dans cette conception de l'art, on retrouve une double stratégie philosophique. Il faut d'abord montrer que l'art possède des « propriétés formelles analysables » par l'intermédiaire du vocabulaire du symbolisme²⁸. Il faut ensuite éviter de définir globalement l'art. On doit plutôt dégager des marques distinctives, des traits structuraux esthétiques en évitant un jugement global d'attribution. Il est nécessaire de chercher à expliquer le fonctionnement des systèmes symboliques en évaluant les performances de symbolisation au regard des relations entre les diverses opérations en jeu. Il s'agit,

26. Goodman est un auteur passionnant mais complexe. Il est difficile de donner la véritable mesure de sa pensée en un si court texte. Pour une description plus complète de ses idées en relation avec la théologie, je suggère la lecture de mon article « La communication de la foi et l'esthétique de Nelson Goodman », dans André TURMEL dir., *La Communication et le Monde de la foi/Communication and the World of Faith*, Trois-Rivières, Éditions Pastor, 1994, p. 95-118. Aussi, voir le chapitre 4 de mon volume *Le Dieu du verbe*, Montréal, Médiaspaul ; Paris, Cerf, 1997. On peut, bien sûr, consulter ses principaux ouvrages sur l'esthétique : Nelson GOODMAN, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 (1968), 312 p. ; *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992 (1978), 193 p. ; *Of Mind and Other Matters*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1984, 210 p. De même avons-nous avantage à compléter l'examen avec les quelques ouvrages écrits en commun avec sa disciple : Catherine ELGIN, Nelson GOODMAN, *Reconceptions en philosophie*, Paris, PUF (coll. « L'interrogation philosophique »), 1994 (1988), 185 p. ; *Esthétique et Connaissance : pour changer de sujet*, Combas, Édition de l'éclat, 1990, 91 p. Enfin, quelques ouvrages français pourraient être d'une certaine utilité, comme par exemple celui de Roger POUVET dir., *Lire Goodman. Les voies de la référence*, Combas, Édition de l'éclat, 1992, 142 p.

27. GOODMAN, *Langages de l'art*, p. 58. Voir l'étude de Jacques MORIZOT à ce sujet : « L'art et la logique. Présentation de Nelson Goodman », dans la revue *Philosophie*, 5 (1983), particulièrement aux pages 65-67.

28. Notons que le mot « symbolisme » ici n'a que peu de rapport avec la tradition phénoménologique, mais se rapproche davantage de celle instaurée par Ernst Cassirer.

en somme, de cerner les opérations par lesquelles un objet fonctionne comme une œuvre.

Afin d'arriver à ce but, il importe de critiquer la tradition esthétique qui consiste à fonder l'art dans une contemplation passive du Beau. L'esthétique analytique transforme radicalement le sens des valeurs traditionnelles de l'esthétique (la beauté, la perfection, le mérite) sans les abandonner pour autant, ni les dévaluer nécessairement. Le jugement esthétique traditionnel s'ancrait dans une valeur reconnue (la beauté par exemple) qui devenait le critère auquel tous les autres étaient subordonnés. Les inscriptions d'une œuvre (ex : le trait ou la couleur en peinture) étaient de simples moyens pour porter une appréciation globale.

Pour l'esthétique analytique, l'expérience esthétique est dynamique et non passive. Afin d'accéder à cette expérience, l'allocutaire ne doit pas attendre passivement (« perceptuellement ») le cadeau de l'œuvre d'art, mais il faut plutôt lui arracher son bien. Je lis une peinture comme je lis une poésie. Au surplus, l'expérience esthétique n'est pas purement émotive, elle est aussi cognitive. L'émotion et l'entendement sont inséparables de l'appréciation d'une œuvre. L'appréhension d'une œuvre n'est pas purement une réceptivité, c'est aussi une construction.

Prenons comme exemple la *Tour de Babel* dans la nef de Saint-Savin. Il est à l'évidence incongru pour un contemporain de se questionner sur la représentativité de cette image au regard d'un objet réel du monde. La tour ne répond aucunement aux critères de la perspective, le géant est démesurément et inutilement grand, le Seigneur semble faire un entrechat, etc. Mais dans la perspective de l'esthétique analytique, il serait également inutile de se demander si l'imagerie concorde plus ou moins avec ce que les médiévaux s'imaginaient de cet événement biblique, ou encore si le rendu de la représentation de Saint-Savin correspond à ceux d'autres monuments de la même époque. Il serait même oiseux de s'interroger sur l'éventuel désir du peintre d'illustrer le travail des ouvriers qui ont construit l'abbatiale.

Pour l'esthétique analytique, la représentation ne peut plus être cette « représentation-copie » qui consiste à imiter le plus parfaitement possible un objet hors d'elle-même. De toute façon, aucun test n'est en mesure de servir de critère adéquat de vérité. On pense plutôt que les médiévaux ont tenté de « faire saisir » quelque chose à l'aide d'un langage pictural, c'est-à-dire d'un schéma réglé apte à transmettre une information sensorielle. Lorsque je regarde cette partie de la fresque, finalement je ne vois pas l'objet lui-même, mais une version de cet objet. Et comme le dit Goodman : « En représentant un objet, nous ne copions pas ladite version ou interprétation, nous [la] réalisons²⁹. »

Un énoncé sur l'objet esthétique n'a pas de signification en soi indépendante de l'objet que l'on pourrait retrouver à l'aide d'une interprétation traditionnelle. Ce que l'énoncé « est triste » exprime lorsque je regarde un tableau aux teintes en camaïeu n'a rien à voir avec ce que l'artiste avait dans la tête et qu'il voulait « exprimer », ni même avec mon interprétation symbolique de ce type de teintes. « C'est [l'énoncé

29. GOODMAN, *Langages de l'art*, p. 38.

lui-même] qui constitue ce qui est exprimé en tant qu'il fait l'objet d'un usage dans une communauté linguistique. [...] Sa signification est fonction de l'usage de cet [énoncé ...]. Elle réside dans cet usage même³⁰. »

Comme on le voit, cette position se situe dans la ligne d'une forme « sans concession » de nominalisme. Les faits et les événements ne s'entendent qu'au sein des discours et des récits : « Non seulement le mouvement des objets mais les objets eux-mêmes, ainsi que les catégories auxquelles ils appartiennent, dépendent d'une organisation effectuée par un discours³¹. » Voilà pourquoi il est nécessaire de se doter d'une construction schématique qui nous permette de fabriquer entre nous le monde.

Les objets esthétiques ont un fonctionnement relevant de règles logiques qui lui sont constitutives. Il serait donc possible de maîtriser ces règles et opérations pour qu'une expérience esthétique soit possible. Comme nous l'avons vu, cette perspective n'est possible que si nous adoptons une position nominaliste envers le langage, ce qui suppose le développement de l'esthétique sous la forme d'une logique extensionnelle de la référence : « L'expérience esthétique est de part en part cognitive et suppose la maîtrise de systèmes symboliques, c'est-à-dire la capacité à mettre en œuvre des relations logiques entre des éléments déterminés³². »

Il nous faut donc rejeter catégoriquement la distinction entre cognition et émotion en matière de jugement esthétique. Les émotions ne sont pas de purs états mentaux, c'est-à-dire strictement de l'ordre du privé. Ressentir une émotion suppose une forme d'apprentissage, la mise en œuvre d'un scénario appris dès l'enfance. Dès lors, une émotion peut être rationnelle lorsqu'elle correspond aux critères qui font qu'un acte est rationnel : présence d'une téléologie, logique par rapport aux intentions, etc. Certaines émotions peuvent très bien jouer un rôle cognitif, et cela vaut autant pour la science que pour l'art. Ainsi, nous appréhendons esthétiquement une œuvre d'art par le truchement d'une émotion particulière. Émotion et compréhension sont deux notions profondément liées.

On comprend rationnellement toute la nouveauté que représente la *Tour de Babel* avant de ressentir une forte émotion pour l'œuvre. Et vice versa. C'est parce que je ressens une confuse émotion envers les personnages figés de la voûte d'une église romane que je veux en savoir plus sur leur signification rationnelle afin d'être en mesure de les apprécier davantage. Le rapport entre émotion et cognition n'en est pas un de séquence ou de superposition. Ce serait plutôt un rapport de « survenance ». L'émotion esthétique *n'est pas* la cognition esthétique. Mais elle survient « sur une activité cognitive, co-varie avec elle, en est dépendante sans y être réductible³³ ». L'ensemble de l'organisation des éléments impliqués dans le procès cognitif affecte les émotions qui en font partie. Les émotions sont des moyens de comprendre et de

30. POUIVET, *Esthétique et Logique*, p. 115.

31. ELGIN, GOODMAN, *Esthétique et Connaissance*, p. 31.

32. POUIVET, *Esthétique et Logique*, p. 7.

33. *Ibid.*, p. 50.

connaître. Elles font partie de l'entendement, au-delà du fait que ces émotions sont positives ou négatives, intenses ou subtiles.

*
* *

L'expérience esthétique que je vis en étant mis en présence d'un objet esthétique comme les fresques de Saint-Savin est un moyen d'apprendre cognitivement le monde afin de le fabriquer par la suite. L'invention, la découverte et l'entendement sont toujours impliqués dans cette expérience esthétique. De même, l'expérience religieuse que la mise en contact avec l'artefact théologique nous procure n'est ni purement subjective puisqu'elle vient du monde et qu'elle y retourne, ni purement régulée puisqu'elle est marquée par la découverte, ni purement contemplative car elle nous met en situation de fabriquer le monde.

Confectionner un artefact théologique, ce n'est pas une simple tentative de rendre compte d'une réalité qui nous dépasse à l'aide d'un quelconque matériau. Il s'agit bien davantage de recréer le monde ou, si l'on préfère, de le modifier dans les limites de ce que nous sommes. Dès lors, la théologie pratique est « *poiêsis* » au sens où les Anciens l'entendaient. Et pour cette raison, la fabrication d'un artefact théologique relève davantage de l'artisanat que de l'art. En ce sens, il est possible d'affirmer, en paraphrasant Wittgenstein, que la théologie ne devrait s'écrire qu'en poèmes³⁴.

34. WITTGENSTEIN, *Remarques mêlées*, p. 38 : « Je crois avoir bien saisi dans son ensemble ma position à l'égard de la philosophie, quand j'ai dit : la philosophie, on devrait, pour bien, ne l'écrire qu'en poèmes. »